

# 1. LA INVENCION DEL CONCEPTO DE "CULTURA TRADICIONAL" EN LOS ESTUDIOS SOBRE POESÍA HISPÁNICA: LAS RELACIONES ENTRE LO ORAL Y LO ESCRITO

Luis Díaz G. Viana

Departamento de Antropología de España y América  
Instituto de Filología. C.S.I.C.

---

*"El fenómeno de lo nacional no puede ser adecuadamente investigado sin prestar cuidadosa atención a la "invención de la tradición" [...]"*

*"El elemento de invención se hace particularmente claro desde el momento en que la historia que llega a ser parte de la base del conocimiento o ideología de la nación, estado o movimiento no es lo que —de hecho— ha sido preservado por la memoria popular, sino lo que ha sido seleccionado, escrito, trazado, popularizado e institucionalizado por aquéllos cuya función es hacerlo así".*

*The Invention of Tradition*

Editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger  
(Cambridge: University Press, 1989), pp. 13-14.

Un colega y maestro mío, el antropólogo norteamericano Stanley H. Brandes, me comentaba —hace unos años— cómo realizando su trabajo de campo en un pueblo de la vieja Castilla se encontró con grandes dificultades a la hora de querer establecer un censo fiable de la gente que vivía en dicho lugar. Tras el cotejo de los censos oficiales con sus propias averiguaciones sobre el terreno y después de comprobar que unos y otros datos nunca coincidían, se detuvo a reflexionar sobre las causas de tal inestabilidad.

Pronto se dio cuenta de que algunas personas que aparecían censadas allí pasaban gran parte del año fuera del pueblo o que otras venían sólo en fines de semana y los meses de verano; éste era el caso de gente muy mayor que se trasladaba durante el duro invierno a lugares más benignos en donde residían sus hijos o de jóvenes que iban a cursar sus estudios a ciudades próximas. El descubrimiento de semejante fenómeno no era —desde luego— sorprendente, pues todos los que hemos vivido en el medio rural español durante algún tiempo en las últimas décadas nos hallamos perfectamente familiarizados con él.

Lo que vino a descubrir el antropólogo fue que ese molesto problema que tanto le había incordiado al iniciar su trabajo era, en realidad, digno de pasar a convertirse en tema de estudio, ya que decía mucho sobre el tipo de población que pretendía investigar y conocer.

Una población mucho más movible y compleja de lo que cabría esperar —y él mismo había prejuzgado— en aquel pueblecito serrano aparentemente “recóndito”, “típico” y “tradicional”.

### Poesía popular y discurso de identidad: primeras aproximaciones de los estudiosos al romancero hispánico

He querido recordar esta anécdota porque creo que puede servir como parábola clarificadora respecto a los temas que ahora voy a tratar. El esfuerzo en construir y separar distintas categorías —como las de “tradicional”, “popular” y “culto” o, más simplificada (y para utilizar términos muy usados por los historiadores), lo “erudito” y lo “folklórico”— nos ha terminado llevando, muchas veces, a esa situación en que “los árboles no nos dejan ver el bosque”.

Un bosque que, además, cambia continuamente con el tiempo, las mismas estaciones del año y las luces de cada día. Y ello ha podido ocurrir, en efecto, dentro de campos como el de la literatura (muy especial-

mente en el estudio de la poesía hispánica), pero no menos en los de la investigación sobre la cultura popular —en general—, ya se enfocara este fenómeno desde la historia, el folklore o la antropología.

En España, también hay que reconocerlo, el modelo de distinción entre lo “tradicional”, lo “popular” y lo “culto” que se inaugura con los estudios sobre poesía de tradición oral —y, particularmente, en torno al romancero— ha tenido una gran influencia e implantación en la mayor parte de los trabajos de recopilación folklórica (literarios o musicales) que se han venido realizando durante este siglo.

La distinción resulta —además de sutil— bastante temprana en nuestro país, si bien en trabajos pioneros como los de Machado o Costa se habla fundamentalmente de “poesía popular” y no “tradicional”. Por cierto, que apenas se alude a los estudios que sobre este tema realizaron uno y otro en los recuentos históricos al uso, donde sí se menciona —siempre— a autores como Milá y Fontanals o Menéndez Pelayo.

El olvido parece especialmente sospechoso e injusto en el caso de la monumental obra de Joaquín Costa quien no sólo acertó a precisar la importancia de las variantes en la poesía popular (al tiempo o antes que otros), sino que también anunció un resurgimiento literario del romancero en nuestro país que muy pocos presagiaban; por el contrario, eran por entonces voces de plañideras, las que —al respecto— más solían oírse<sup>1</sup>.

La separación entre lo que era no sólo “popular”, sino auténticamente “popular”, y lo “popular” —en cuanto a cosa más bien “vulgar”— ya aparece en la *Primavera y Flor de romances* editada por Wolf y Hofmann, que (no por casualidad) llevó el subtítulo de *Colección de los más viejos y populares romances castellanos*<sup>2</sup>. Enfatizaría, precisamente,

<sup>1</sup> Creo que se va haciendo cada vez más necesaria la revisión y —quizá— reedición de esta obra de Joaquín COSTA, que él mismo definió como de “filosofía estética” e “historia literaria”, por lo que tiene (a pesar de algún que otro dislate) de muy primerizo intento de sistematización teórica sobre la poesía popular: *Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas. Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la península* (Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación, 1881).

<sup>2</sup> Esta obra, publicada primeramente fuera de España (Berlín: Asher y C<sup>ía</sup>, 1856), fue reeditada por Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, con “título algo diverso” —según él mismo expresaría—, como *Romances viejos castellanos (Primavera y Flor de romances)*, en *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, Tomo VIII-1 (Madrid, 1899). Utilizo la edición preparada por Enrique SÁNCHEZ REYES, dentro de la publicación de las obras completas de MENÉNDEZ PELAYO dirigida por Miguel Artigas (Madrid-Santander: CSIC, 1945).

Menéndez Pelayo —en su prólogo a la reedición de esta obra— que se trata del "único texto *crítico* y *auténtico* de nuestros romances verdaderamente viejos y populares"<sup>3</sup>.

En el estudio introductorio, los alemanes Wolf y Hofmann recogen la diferencia entre romances "populares" y "artísticos" —apuntada por Durán y otros autores—, pero se esfuerzan en puntualizar el carácter de "los romances nuevos vulgares", producidos (de acuerdo con sus propias palabras) "desde la cuarta década del siglo XVI hasta el día"<sup>4</sup>. Y vienen a decirnos que el "pueblo" ha degenerado lamentablemente, por lo que su literatura —como él mismo— ha perdido el rumbo de la gran "empresa nacional" en la que, al parecer, se halló antiguamente inmerso.

Desde esta perspectiva, los términos "viejos", "populares" y "castellanos" del subtítulo de la obra cobran todo su profundo e inquietante significado:

Quedaron, pues, las clases bajas e ínfimas de la nación, abandonadas a sí mismas y miradas con desdén por todas las que se contaban entre la sociedad culta; no inspiradas ya por intereses comunes, acciones públicas y hazañas de héroes nacionales; pero con ganas todavía de cantar sus intereses particulares, los acontecimientos más extraños de su vida y los hombres más famosos de su trato: he aquí por qué esta clase, no constituyendo ya un pueblo con las otras en el sentido político, sino en oposición con las que se tenían por superiores, la parte más ínfima de la sociedad, la plebe, apodada desdeñosamente por las otras "el vulgo": he aquí por qué este vulgo no pudo ya producir cantos y romances populares, sino solamente vulgares. Los romances compuestos por y para un tal vulgo, difieren, como hemos apuntado, no sólo por el lenguaje, giro de la frase, tono y las demás formas exteriores de los viejos populares, sino que difieren aún más por los asuntos, el espíritu, los sentimientos, las miras y las costumbres<sup>5</sup>.

Esta actitud paternalista hacia el pueblo, que ha impregnado muchos de los trabajos folklóricos llevados a cabo en España hasta el presente, presupone que los romances que circularon por el país (y fuera de él) a partir del siglo XVI tendrían que resultar —forzosamente— más "bajos" que los anteriores en lo estético y en lo moral. Y vino a determinar, como veremos, el desprecio *de facto* —por parte de gran parte de los estudiosos posteriores del romancero— hacia casi toda la Literatura de Cordel y

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. VII. (El subrayado es del autor).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

cualquier balada que no fuera "vieja" y "popular" a la manera que Wolf y Hofmann habían explicado.

A pesar de que, según éstos reconocían, hasta los romances estigmatizados como vulgares "tienen un cierto aire caballeresco, un cierto tono de desenfado", ya que —según llegaban a decir— "en España también el vulgo es valiente todavía, tiene sus puntas de fiero carácter castellano"<sup>6</sup>.

Pero, con todo, ese nuevo romancero "vulgar" —que no popular— habría perdido irremediabilmente (en la opinión de Wolf y Hofmann) su grandeza de otros tiempos en los temas y la manera de tratarlos:

Sus asuntos eran los acontecimientos del día, los milagros de los caminos reales, las reyertas y aventuras de las plazas y calles; en suma, todo lo extraordinario que abraza el estrecho círculo de vida de la gente ruin, abandonada a sí misma. Sus héroes no son ricos hombres, hidalgos y caballeros, ni siquiera capitanes o galanes de la corte en traje morisco o pastoril; sino guapos y muy guapos, valentones, rufianes, bandoleros y ladrones, rufianes y jaques. En fin, los sentimientos y costumbres que expresan y pintan no pudieron ser de independencia, de conciencia del propio valor y poder, ni de lealtad, pundonor y galantería; sino los de su bajeza, opresión y desaliento, los de la envidia que les inspiraban las clases más altas y más ricas, los del odio que arrastraba al vulgo a mantener una guerrilla oculta, pero continua y a todo trance contra la ley y la sociedad<sup>7</sup>.

Me he extendido citando estos párrafos de un libro hoy bastante olvidado porque pienso que tales aproximaciones iniciales a la poesía popular hispánica habrían de disfrutar de cierta continuidad en los estudios que, inmediatamente después, se hicieron sobre igual campo.

Ya comenté cómo Menéndez Pelayo alababa, precisamente, el que Wolf y Hofmann hubieran editado sólo romances "viejos y populares"; pero, además, en esa misma introducción a *Primavera y Flor*, el erudito santanderino se refiere, ya, al "estudio de la poesía tradicional" e identifica al romancero como parte perteneciente a aquélla.

Menéndez Pelayo pondera mucho el libro *De la poesía Heroico-Popular Castellana*, debido a Milá y Fontanals, por el conocimiento y cercanía a los modelos de investigación que, en torno a la literatura popular, se habían desarrollado en Alemania y —sin llegar a desdeñar—

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

la— valora bastante menos la germinal obra de Durán, quien había incluido en su recopilación un porcentaje de romances “vulgares” muy superior al que la mayoría de los compiladores del romancero vendrían a tolerar más tarde.

Don Marcelino señala, también, la posibilidad —que empezaba a contar, por aquel tiempo, con incipientes ejemplos— de investigar esta materia poética mediante la exploración sistemática de la tradición oral contemporánea y hace notar el aporte que ello supone cara a la identificación de lo “propio” y lo “foráneo” dentro del romancero:

Al mismo tiempo, la tradición popular, explorada en distintas comarcas con desigual acierto y fortuna, ha aportado un contingente no despreciable de romances que no figuran en las colecciones impresas, pero cuyo remoto origen y carácter popular parecen indudables. Tales son algunos de los recogidos en Asturias, y tales los que se conservan en la memoria de los judíos de Salónica. El estudio de la *poesía tradicional* de otros pueblos de la Península (Portugal y Cataluña) y el más general de la canción popular en distintas razas y pueblos de Europa, ha traído gran número de elementos de comparación, merced a los cuales empieza a ser posible distinguir lo que nuestra admirable poesía narrativa tiene de peculiar, de histórico y *genuinamente castellano* y lo que debe a un fondo étnico, común a la mayor parte de los pueblos del Mediodía de Europa, o bien a las influencias y corrientes literarias de diverso origen<sup>8</sup>.

### La revisión formalista de la poesía popular: lo tradicional como estética y como ideología

Va a ser Menéndez Pidal quien profundice en la diferencia entre poesía “tradicional” y “popular” proponiendo, además, el empleo de esta denominación tanto para el romancero como para la lírica que anteriormente habían sido llamados “populares”:

Se trata de una poesía colectiva, poesía que esencialmente se elabora en el curso de su tradición a través del tiempo y del espacio, y que florece cuando esa tradición es integral, produciéndose no sólo entre los hombres del pueblo bajo, sino entre los más cultos; y decae, por el contrario, cuando se transmite sólo entre las clases ineducadas. Propongo, pues, desde hace mucho [...] desterrar el término que se viene usando,

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. VIII. (El subrayado es mío).

*Volkslied, poesía popular*, porque induce a grandes confusiones, y sustituirlo por el de poesía tradicional<sup>9</sup>.

Tales apreciaciones, que Menéndez Pidal había incluido —ya— en algún trabajo temprano<sup>10</sup>, serán desarrolladas más tarde por él hasta llegar a una distinción bastante bien caracterizada de lo que debería considerarse “popular” y “tradicional” dentro de nuestra poesía. A pesar de lo mucho que han sido citadas y repetidas estas palabras voy a recogerlas aquí, pues tienen casi el carácter de una declaración programática y resultan fundamentales para comprender la influencia que el concepto de lo “tradicional” ha adquirido en el estudio de ciertos géneros de la literatura hispánica:

La divulgación de un canto tiene dos grados muy diversos. Uno es el meramente popular [...] El canto es recibido por el público como moda reciente [...] Otro es el tradicional. El canto es considerado como patrimonio común. Sin duda antes se introdujo como moda nueva, pero olvidada rápidamente la novedad, el canto sigue estimado como antiguo; precisamente su mérito es la antigüedad, el ser canto de los padres y los abuelos<sup>11</sup>.

El autor refleja en este pasaje el problema de la complejidad del fenómeno que, difusamente, llamamos todavía “cultura popular”; las distintas vertientes o estados que podemos encontrar en la misma; su carácter de proceso en continuo cambio y la importancia del tiempo como factor determinante de los distintos estilos que se se producen en la literatura de transmisión oral.

Menéndez Pidal señala, por último, el carácter de “patrimonio común” que ciertos cantos, aceptados en razón de un estilo y contenido identificables como propios, acabarían teniendo para una comunidad concreta.

Esta aproximación al fenómeno de lo que se ha venido denominando “popular” está formulada con una indudable lucidez y desde un enfoque certeramente “procesual”, del que parece haber desaparecido el

<sup>9</sup> Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Castilla. La tradición, el idioma* (Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 4ª Ed. 1966), pp. 69-70.

<sup>10</sup> Por ejemplo, en una conferencia pronunciada en la Universidad de Oxford sobre “Poesía popular y poesía tradicional” (1921) y a la que el propio MENÉNDEZ PIDAL hace referencia.

<sup>11</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, Vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1953), p. 44.

trasfondo nacionalista e ideológico que antaño impregnara las soflamas aristocratizantes de Wolf o Menéndez Pelayo.

De hecho, la distinción de Menéndez Pidal suena mucho más a una caracterización "técnica" de la poesía no culta —al estilo de la que más tarde ensayaría Albert B. Lord, siguiendo a Parry— que a la antigua visión de la poesía popular como expresión "natural" del alma y genio de los pueblos.

No obstante —y como es sabido— hay diferencias importantes entre la teoría pidaliana y la de Lord respecto a lo oral, pues la primera asume la existencia de un "texto oral" —más o menos idealizado—, mientras que la segunda niega el propio concepto de texto (Lord habla de un "no texto") y, además, concede un papel mucho más activo a los difusores orales de poesía<sup>12</sup>.

Ello puede deberse a la diversidad de casos sobre los que Pidal y Lord basaron —respectivamente— sus interpretaciones, pero también a que esa idea romántica de que la poesía oral procede directamente del "alma del pueblo"<sup>13</sup> proyectaba aún sobre la obra del investigador español su extensa sombra.

Poca o ninguna incidencia, sin embargo, parece ofrecer dicho concepto en la teoría de la "fórmula oral" de Parry y Lord, planteada con una vocación decididamente "transcultural" en su posible aplicación al análisis de la gestación de distintas épicas, sea cual fuera su nacionalidad<sup>14</sup>.

Los métodos de estudio del romancero, por el contrario, se nos han presentado casi siempre como algo que sólo al propio género compete, dada la pretendida excepcionalidad del mismo, su historia única en cuanto a heredero de la vieja epopeya y esa inseparable conexión con el devenir del pueblo castellano que Pidal defendía:

La epopeya castellana no es más que una de tantas costumbres germánicas como las arriba enumeradas, que repudiada también y relegada

<sup>12</sup> Albert B. LORD, *The Singer of Tales* (Cambridge: Harvard University Press, 4ª Ed. 1981). LORD explica, en relación con el carácter "no textual" e inestable en sí de la poesía que él define como "técnicamente oral", que "nuestro concepto del (texto) original o la canción, sencillamente no tiene sentido dentro de la tradición oral" (p. 101).

<sup>13</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL dice, refiriéndose a unos versos "populares" recogidos en el libro de música de Salinas, que son "un hálito de encanto, salido de la que sin rebozo podemos llamar el alma del pueblo". Véase *Estudios literarios* (Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 9ª Ed. 1968), pp. 161-162.

<sup>14</sup> A. B. LORD, *op. cit.*, pp. 128-221.

a la obscuridad en la época visigoda, revive con fuerza en Castilla al par de las otras instituciones que hicieron necesaria la simbólica quema del Fuero Juzgo en la glera del Arlanzón [...] El romancero, que tiene por progenitores el espíritu épico castellano y la materia novelesca de la balada europea, difunde las viejas ficciones castellanas como alada semilla que, llevada por los vientos, arraiga sobre todo el suelo de la Península, desde Cataluña a Portugal, y pasa por los mares a las tierras de América española y portuguesa; todos los países de solar ibérico aplican su espíritu creador a dar vida siempre nueva y poetización varia a estos breves cantos, cuyo origen más remoto se halla en la epopeya castellana<sup>15</sup>.

Según se recoge en alguna de las citas anteriores, Menéndez Pidal parece indicar —acertadamente— que lo considerado como "popular" no es exclusivo de una clase (la menos favorecida) o de la población campesina, anticipándose en ello a los más recientes investigadores de la cultura folklórica europea<sup>16</sup>.

Sin embargo, hace coincidir esa característica —que, en realidad, es una constante— con momentos de florecimiento nacional, de modo que cuando las élites se desentienden de lo popular —es decir, entra en quiebra la "tradición integral" por utilizar sus propios términos— la poesía popular decae. Terminando el razonamiento, puede suponerse que ello obedece a que toda la nación entra en crisis al perderse la cohesión entre sus estamentos y resuenan ahí —si bien no tan explícitamente expresados— ciertos planteamientos que hallábamos en el discurso político-literario de Wolf y Menéndez Pelayo.

Dice así Menéndez Pidal sobre el carácter "popular", pero no "vulgar", del romancero:

Las versiones elaboradas tradicionalmente entre las clases cultas en el siglo de oro son el verdadero *Romancero* que todos conocemos; y así el Romancero es popular en el alto sentido de la palabra, no vulgar y bajo; noble por sus orígenes épico-heroicos, sigue siendo noble por haber sido elaborado y fijado principalmente en la época del Renacimiento<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Castilla...*, pp. 23 y 27.

<sup>16</sup> Me refiero a trabajos como los de Peter BURKE, que ponen de manifiesto el carácter generalmente "bilingüístico" y "bicultural" de las élites europeas en relación con el uso que éstas han venido haciendo de la llamada "cultura popular". Véase la obra de BURKE *Popular Culture in Early Modern Europe* (New York: Harper & Row, 2ª Ed. 1981), pp. 28-29.

<sup>17</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos* (Madrid: Espasa-Calpe, 17ª Ed. 1969), pp. 31-32. (Los subrayados son míos). Añade el autor en la misma introducción a este libro: "El Romancero, en fin, por su tradicionalismo, por la cantidad de vida histórica que representa y por la multitud de reflejos estéticos y morales, es quintaesencia de características españolas" (p. 40).

Lo que sí reconoce Menéndez Pidal de forma expresa es cierta simpatía hacia la "invención" romántica de lo popular. En el fondo —y por eso me refería antes a que la participación de las diversas clases en el fenómeno que así denominamos constituye una constante histórica— lo que se produce en Europa es una variable actitud de las élites respecto a las manifestaciones entendidas como populares.

Con el romanticismo tiene lugar lo que Peter Burke ha llamado "el descubrimiento del pueblo"<sup>18</sup>, actitud cultural de las élites durante la cual (como el mismo Pidal consigna) se da una "exaltación" de lo popular y —muy especialmente— de la poesía de este tipo<sup>19</sup>.

En el repaso que nuestro autor hace de la historia de los estudios sobre literatura popular distingue tres épocas: una de exaltación, en que sitúa a Herder y a Jacobo Grimm (cuyas posturas no critica, aunque —evidentemente— disienta de su concepción de esta literatura como algo natural o, incluso, sobrenatural); otra de reacción "positivista", respecto a la cual no oculta sus recelos y hasta antipatía; y la última, que se pretende de síntesis —y en la que él mismo parece enclavado— donde habrían de retomarse (convenientemente atemperadas) ciertas tesis iniciales del movimiento romántico<sup>20</sup>.

Pidal recupera, en efecto, algunas de las aportaciones románticas, como el interés por las tradiciones marginales de la cultura europea y la reivindicación de la poesía popular en cuanto a verdadera poesía, es decir, en plena igualdad de méritos —aunque diferente en estilo— a la "poesía del arte" defendida por algunos autores<sup>21</sup>.

No advierte, en apariencia, pero sí asume Pidal —a su manera— el carácter nacionalista de cierto discurso romántico sobre lo popular (procedente, sobre todo, de Herder, Gothe y Grimm a los que cita y conoce bien), de modo que refiriéndose —una vez más— al romancero llega a afirmar lo siguiente:

He aquí cómo el tradicionalismo, que caracteriza tantas manifestaciones de la vida española (acaso más veces para mal que para bien), se revela eminentemente en esta prodigiosa y fecunda continuidad de los temas históricos, más notable, con mucho, que la manifestada en la literatura griega, continuidad que da a la literatura española ese hondo *espí-*

*ritu nacional* que Federico Schlegel exaltaba como primero en el mundo<sup>22</sup>.

Donde —quizá— más claramente Menéndez Pidal deja traslucir algunas de sus ideas acerca de la historia de España es en *Castilla. La tradición, el idioma*<sup>23</sup>. Pidal indica en esta obra que "la vida de un pueblo —de una nación en el caso abordado, pues para él la España cristiana medieval ya lo era— se integra de fuerzas conservadoras y progresivas"<sup>24</sup>.

Castilla habría sido —desde la perspectiva pidaliana— la encarnación de la corriente más innovadora en el campo de lo político (impulsando el proceso unificador que conduce a la configuración del Estado-nación); del derecho (rebelándose contra el Fuero Juzgo de fuerte influencia romana); de la literatura (al apegarse al cultivo de la epopeya germánica, según él menospreciada o prohibida por la latinizada monarquía visigoda); y del lenguaje, el que más rápidamente se apartaría del latín entre todas nuestras lenguas romances<sup>25</sup>.

Pidal resume esta gran transformación como el resultado de "una lucha entre romanismo y germanismo, o mejor de *arcaísmo* y *renovación*", concediendo el valor de progresismo e innovación a lo germano y de conservadurismo a la herencia latina, cosa —por lo menos— discutible, ya que no responde tanto a los hechos como a su interpretación<sup>26</sup>.

En definitiva, pensar si se "avanza" o se "retrocede" depende del concepto previo que tengamos de progreso. Y el romanticismo, que no casualmente desata la curiosidad sobre la cultura popular en cuanto a tradición nacional, se nos presenta —desde la mirada de hoy— como una reflexión (a veces encendida, otras hasta suspicaz) sobre el progreso y la idea del mismo<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Flor...*, p. 15. (El subrayado es mío).

<sup>23</sup> La primera edición de esta obra que he venido citando data de 1945, pero recoge diversos trabajos anteriores, abriéndose —precisamente— con una "conferencia dada en Burgos con motivo del milenario de Castilla, el 9 de septiembre de 1943" y que lleva por título "Carácter originario de Castilla".

<sup>24</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Castilla...*, p. 11.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 11-32.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 34. Recojo, a continuación, la cita textualmente: "En esta lucha de romanismo y germanismo, o mejor de arcaísmo y renovación, la porción más evolutiva de un pueblo es la que por fuerza a de dirigir los destinos de la comunidad".

<sup>27</sup> Véase, en este sentido, el sugerente trabajo de Richard. A. SHWEDER "La rebelión romántica de la antropología contra el iluminismo, o el pensamiento es más que razón

<sup>18</sup> P. BURKE, *op. cit.*, pp. 4-22.

<sup>19</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Castilla...*, pp. 45-46.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 48.

Dejaré estas consideraciones aquí pues el ir más adelante nos llevaría a adentrarnos en el conjunto del pensamiento pidaliano (tarea que alguien más cualificado que yo para tal labor quizá debiera hacer); un pensamiento —según creo— bastante condicionado por los debates más importantes de su tiempo y en absoluto ajeno al contexto de preocupación y deseada regeneración nacional que sacudió a España desde finales de siglo.

Menéndez Pidal construyó un gigantesco edificio —casi inconmensurable— en el que unas piedras se apoyan sobre otras desde muy diversas disciplinas (la filología, la historia, la literatura) y esa construcción —como no podía ser de otra manera— encierra un pensamiento interior que la sustenta. Sus ideas sobre la literatura popular funcionan como uno de los pilares de tal edificio, de modo que resultan difícilmente separables de ciertas convicciones —sobre nuestra nación y su historia— que están detrás y que pocos hasta ahora se han preocupado de conocer.

Mi modesta revisión del concepto de “poesía tradicional” va en este sentido, pues tras unos cuantos años de dedicación al estudio de la literatura popular desde una perspectiva que —por formación o “deformación”— se ha ido (seguramente) “contaminando” cada vez más de antropología, tengo la impresión de que no hemos reflexionado lo bastante sobre algunos de los supuestos teóricos y metodológicos que son de uso corriente en la investigación de la poesía popular hispánica.

Y solamente el largo tiempo transcurrido desde que Menéndez Pidal —con sus inmensos conocimientos— empezara a sentar algunas de las bases y modelos de tal investigación aconsejaría una revisión (respetuosa pero decidida) de las ideas claves que informaron su método de trabajo. Pues debemos, probablemente, deslindar lo que en el impresionante “corpus” pidaliano desarrollado en torno a la literatura popular se debe a su profundo conocimiento de la misma y al condicionamiento de debates e inquietudes de la época concreta en que vivió.

Pero no es nada más que haya “pasado y venido tiempo” (como dicen los viejos romances), sino que —mientras tanto— la antropología

y evidencia”, en *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Comp. Carlos REYNOSO (Barcelona: Gedisa 2ª Ed. 1992), pp. 78-113. Dice, por ejemplo, allí SHWEDER: “Ser un romántico es ser antinormativo. Es ser suspicaz respecto del concepto de progreso. [...] Para el romántico la idea de desarrollo se equipara a la idea de habilidad o competencia, y ser habilidoso o competente es dominar las reglas del juego en la práctica. [...] La afirmación romántica antinormativa establece que no hay estándares dignos de respeto universal que dicten lo que hay que pensar o cómo se debe actuar” (pp. 99-100).

ha proyectado, progresivamente, su interés sobre el estudio del folklore (que folklore es, al fin y al cabo, la investigación en torno a la literatura popular) y tampoco se puede permanecer de espaldas a esa realidad. Como ha escrito Alan Dundes:

Muchos de los que se encuentran fuera de la disciplina del folklore, e incluso algunos de los que se hallan dentro de ella, tienden a dividir a los folkloristas en dos categorías, la de los “literarios” y la de los “antropológicos”. Con esta división binaria se llega a una noción según la cual cada grupo de folkloristas tendría su propia metodología apropiada para sus respectivos intereses; de ahí proviene el pensamiento de que hay un método para estudiar el folklore en cuanto a literatura y otro método para estudiar el folklore como cultura. Mirando esta dicotomía desde el punto de vista de un folklorista profesional, uno puede darse cuenta de que es falsa; más aún, se trata de una dicotomía cuya desafortunada persistencia ha dividido innecesariamente a los académicos que trabajan sobre similares —si no idénticos— problemas. La metodología básica para estudiar el folklore como literatura y como cultura es casi exactamente la misma; dicho de otra manera, la disciplina del folklore posee su propia metodología igualmente aplicable a los problemas literarios y culturales<sup>28</sup>.

### El concepto de “poesía tradicional” en relación con los actuales enfoques antropológicos sobre la cultura

A pesar de la declaración de Menéndez Pidal en el sentido de que la poesía tradicional no tiene autor ni época concretos, porque su “único nombre es *legión* y su fecha son los siglos”<sup>29</sup>, la categoría de “tradicionalidad” ha propiciado que, por ejemplo, dentro del romancero determinados temas y versiones se ajusten al modelo deseado y otros no.

Parece que no todo “pueblo” sirviera como “pueblo” capaz de transmitir —y menos de crear— la poesía tradicional y que no toda época o siglo resultaran propicios para su creación. Los factores “espacio” y “tiempo” (la múltiple vida en variantes locales y una cierta antigüedad), junto con el “estilo” (al que se pretende fácilmente “reconocible”) siguen siendo —según Pidal apuntara— marcas definitivas a la hora de calificar como “tradicional” a un romance e, incluso, para recopilarlo o no durante el trabajo de campo.

<sup>28</sup> Alan DUNDES, “The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation”, *Journal of American Folklore*, 78 (1965), p. 136.

<sup>29</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Castilla...*, p. 71. (Los subrayados son suyos).

Los seguidores de la llamada escuela "neotradicionalista" han enfatizado en repetidas ocasiones la "fidelidad" de los transmisores a modelos recibidos, así como el carácter "memorial" de la poesía entendida como tradicional, de modo que —para ellos— "los grandes cantores resuelven la paradoja de que los sujetos portadores del saber tradicional sean fieles a los textos que han memorizado y que, sin embargo, los modelos romancísticos cambien, sean modelos dinámicos, abiertos"<sup>30</sup>.

Es verdad que no todo posible informante habla "el lenguaje de lo tradicional" con el mismo grado de competencia, como no todos dominamos el mismo número de registros lingüísticos o nos expresamos con igual desenvoltura en una lengua (y de ahí que, quizá, no sea lo más conveniente el estudiar los mecanismos de creación y transmisión de la poesía oral de acuerdo con la forma tan despersonalizada en que, a menudo, se ha hecho). Pues ni siquiera todo el mundo "habla", ya, el lenguaje del romancero, aunque casi todos los hablantes hispanos podamos decir "alguna palabra" en ese "idioma" —por escondida que esté en nuestras mentes—.

La cuestión es por qué unos siguen hablándolo y otros no y cómo se ha producido —y produce— ese proceso de conservación y de renovación. El modelo de funcionamiento del lenguaje del romancero —o de cualquier poesía oral— no es totalmente equiparable, en mi opinión, al del lenguaje ordinario, y —por lo tanto— no resulta susceptible de ser analizado (en su totalidad) mediante el sistema de abstracciones con que se ha venido estudiando aquél.

Por eso, y aunque desde el "neotradicionalismo" se haya apelado —en ocasiones— a la importancia de la "praxis social e histórica" en el devenir del romancero y a los aspectos sociales y antropológicos sobre los que se articula su mensaje, puede decirse que poco o nada se ha avanzado por ese camino. El autor sigue siendo "legión", sí, pero —además— una "legión" indeterminada y desconocida.

Y así se nos dice, por ejemplo, desde las posiciones más estrictas, que "todo transmisor de romances nos interesa, por escaso y parcial que su testimonio resulte", para aclarárenos —después— que "no nos conformamos (como hacen otros colectores de romances) con recoger el romancero superficial, el que todos comparten, sino que procuramos

alcanzar las vetas más profundas de la tradición que sólo afloran al descubrir a los *grandes depositarios del saber romancístico*"<sup>31</sup>.

Podría contestarse que no "todos comparten", ya, romancero alguno, pues —en efecto— hace tiempo que el romancero entró en una fase de lánguida supervivencia dentro de lo popular (interrumpida por ciertos periodos de breve resurgimiento) y que no siempre los "grandes depositarios del saber romancístico" son quienes ofrecen muestras de renovación dentro de este género. En resumidas cuentas, que los que conservan y los que innovan pueden no ser —precisamente— los mismos. Y me atrevería a decir que los cambios quizá, a veces, procedan de quienes "hablan" con más dificultad el "lenguaje" de una poesía oral determinada.

El afán de separar lo "tradicional" de otros veneros con los que está inextricablemente conectado dentro de lo popular —como pudo ser la poesía impresa y cantada de los pliegos de cordel— dificulta más que favorece la comprensión del fenómeno. Y ha condicionado la práctica recolectora hasta tales extremos que, por mucho tiempo, hemos ignorado cuál era la verdadera proporción entre unas y otras vertientes de transmisión dentro del romancero oral de nuestros días.

El romance de ciego no pervivía —o, mejor, casi no existía— porque tampoco era apenas recogido dentro de la tradición oral. No trataré ahora este problema que ha entorpecido el conocimiento del panorama general de nuestra balada (compuesto de romances tradicionales, de

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 57. (El subrayado es mío). En el mismo trabajo se nos dice: "Tampoco creemos que, de ordinario, el contexto en que se han cantado o cantan los romances determine su evolución" (p. 58). Pero en otro texto de D. CATALÁN, "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo romancero", *Revista de la Universidad Complutense*, Vol. XXV, n° 102 (1978), pp. 55-77, se nos explica un poco más sobre la estrategia selectiva de algunos recopiladores y sobre la verdadera causa de que los aspectos "extra-semiológicos" hayan quedado, sistemáticamente, fuera de su foco de interés: "Un estudio científico de los romances debe aspirar a describir exhaustivamente los varios niveles de integración del "discurso" (más allá de la frase —que constituye el último nivel de integración en los signos netamente lingüísticos— hasta alcanzar el punto en que el "discurso" se articula en la praxis social e histórica conectándose con disciplinas extrasemiológicas). Si abandonamos, por razones tácticas, el estudio extra-semiológico —sin olvidar por ello que la inteligibilidad del objeto sólo es posible a partir de su función dentro de la totalidad en la cual funciona—, aún debemos examinar la estructura mediadora como una estructura compleja articulada en varios niveles (según un modelo no muy distinto al de la articulación del lenguaje natural)" (p. 58).

<sup>30</sup> Diego CATALÁN, "El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos", *Ethnica* (Barcelona), núm. 18 (1982), p. 57.



ciego y de nuevos géneros como el corrido) porque ya lo he tratado con cierto detenimiento en otros trabajos anteriores<sup>32</sup>.

Sí quiero hacer notar que la actitud de sólo incluir en los grandes catálogos recopilativos del romancero oral aquellos romances de los que existiera "una versión en la tradición oral moderna"<sup>33</sup> ha limitado —o impedido, definitivamente— la incorporación de nuevos temas en el "corpus" romancístico.

En este punto, debo señalar que quienes hacemos una revisión de los criterios "neotradicionalistas" —especialmente en la dimensión del trabajo de campo— no negamos (yo, por lo menos, nunca lo he hecho) la existencia de una vertiente que, dentro de lo popular, ha sido llamada "tradicional" y que posee unas características más o menos propias. Lo que he indicado ha sido la marginación sistemática de un subgénero (al que se ha venido denominando "romancero tradicional vulgar") dentro de un género ya bastante marginado.

La "tradicionalización" de ese romancero que procede —en su mayor parte— no tanto de la edición de pliegos en sí, sino de su simultánea oralización mediante las coplas cantadas por los ciegos, ha sido lamentablemente ignorada por la casi totalidad de los recopiladores de romances. De modo que, como algunos autores comienzan a reconocer, se ha dado hacia este tipo de composiciones —a veces incipientemente "tradicionalizadas"— "un rechazo académico igual que el sufrido por el romancero vulgar de cordel"<sup>34</sup>.

El mismo Menéndez Pidal comentaría —no sin cierta desilusión— que Lorca (quien le acompañó muy joven en alguna indagación romancística por Granada), se hubiera inspirado en el romancero vulgar y no en el verdaderamente "tradicional" para la elaboración de su influyente *Romancero gitano*<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Véase, como resumen de los trabajos en que me he ocupado de este asunto, mi libro *El Romancero* (Madrid: Anaya, 1990), Capítulos. 8 y 9.

<sup>33</sup> Los autores del *Catálogo General del Romancero*, editado por la Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, así lo indicaban en el primer volumen del mismo, añadiendo que las versiones "catalogables" —para ellos— habrían de ofrecer "algunos rasgos de haber sido adaptadas, en el curso de su transmisión oral, al lenguaje propio del Romancero tradicional".

<sup>34</sup> Flor SALAZAR, "Una canción recóndita y heredada: el romancero vulgar", en *Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas*, *Anthropos*, nos. 166-167 (1995), p. 67.

<sup>35</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, p. 438, Vol II.

Lo que algunos, desde hace tiempo, hemos estado señalando no es que lo "tradicional" —si se quiere llamar así a esta vía de creación y transmisión de lo popular— no exista; sino más bien el que se pretenda estudiar a la vertiente así denominada separadamente —como un ente completo y cerrado— y de paso se llegue a excluir del mismo acto de la recopilación a aquellas producciones que vienen de otras fuentes. Porque todo trabajador de campo sabe que, para los resultados que se obtengan en sus pesquisas, llega a ser fundamental el "qué", "dónde" y "cómo" se pregunta. Y parece obvio que si no se pregunta por algo, difícilmente nos contestarán sobre ello.

Seguiremos diciendo —aunque hayamos tenido que sufrir alguna descalificación a causa de esto por quienes se erigen en pontífices de la ortodoxia— que lo más adecuado sería estudiar la relación de las distintas vertientes de lo popular y no camuflar —o amordazar— a las que molestan porque (se debe pensar) empañan la pureza o nobleza de lo "tradicional".

De lo "tradicional" también se ha dicho —en un intento de caracterizar mejor su estilo— que es un arte "memorial", o más recientemente "comunal", pero —en realidad— toda cultura (también la de los "cultos" o de élites") tiene algo de "memorial" y de "comunal" aunque no sea en el grado que —a veces— lo "tradicional" presenta<sup>36</sup>.

¿Cuál es entonces el auténtico problema de identificación y enfoque para que podamos abordar más globalmente el fenómeno de la poesía todavía llamada "tradicional"? Julio Caro Baroja ha dejado expresadas algunas apreciaciones que nos pueden proporcionar ciertas claves al respecto:

Para muchos investigadores lo popular se ha reducido a la tradición oral estrictamente. Es decir, que lo popular es lo tradicional, en el sentido de que la tradición es algo transmitido sólo por transmisión oral. La idea de que lo oral, exclusivamente, es lo popular debemos corregirla ante la existencia de la imprenta y de toda una literatura popular que está transmitida por impresos<sup>37</sup>.

Y, en efecto, hemos de devolver esa corriente de transmisión y creación que se ha llamado "tradicional" al río de lo "popular" —término

<sup>36</sup> F. SALAZAR, *Op. cit.*, p. 68.

<sup>37</sup> Julio CARO BAROJA, Extractos del VI Curso de Introducción a la Etnología. *Problemas generales sobre la mentalidad popular* (Madrid, Instituto de Filología del C.S.I.C., 1986).

también vago y confuso— en el que vive para comprender mejor cuáles son sus procesos estilísticos y su verdadero funcionamiento dentro de la cultura. Pero no basta; habremos —además— de dejar a un lado ciertos prejuicios que nos llegan del pasado y cuyo origen tiene más que ver con determinados debates ideológicos del último siglo que con lo estrictamente literario.

Porque el concepto de una "poesía tradicional", pura y exenta, que contradice la realidad de la oralidad "mixta" —apuntada por Zumthor<sup>38</sup>— en que ha vivido la literatura de Occidente desde sus inicios, nos remite a una idea generalizadora de "cultura tradicional" hoy ya no fácilmente sostenible y de la que aquélla formaría parte.

Se supuso, por décadas, que ésta era una cultura rural, oral y superviviente de un pasado ignoto; que los campesinos —al igual que los "salvajes" de otras latitudes— constituían como el vestigio de una supuesta etapa de infancia de la humanidad, eran unos "primitivos" de adentro que, en su inocente ignorancia y falta de evolución, preservaban lo "tradicional" casi milagrosamente. Y muchas de estas creencias parecen bullir, por debajo de una superficie de criterios que se reclaman como de carácter estético e histórico, en las manifestaciones —pero todavía más en la práctica recopiladora— de algunos estudiosos de la literatura de tradición oral.

La poesía y, en general, la literatura tradicionales han sido, con frecuencia, entendidas como algo —sorprendentemente— refinado y exquisito entre la broza de lo popular: la perla rara y, además, esplendorosa. Este concepto de lo "tradicional" fue utilizado, entonces, por sus mentores a manera de selección estilística que ellos ejercían sobre el variado magma de la cultura popular.

Fue una especie de depuración estratégica de lo que se pensaba bueno —o mejor— con vistas a la integración de determinadas producciones de lo popular dentro de la "gran cultura" o Gran Tradición. Lo "tradicional" era, por así decirlo, aquéllo que entre los conocimientos —por lo común rudimentarios— de esos "salvajes cercanos" valía la pena de ser salvado.

En el fondo, la idea de "cultura tradicional" remite a una idea más lejana —y romántica— de pueblo. A través de la recopilación de la poesía primeramente denominada "popular" —y luego "tradicional"— no se trataba tanto de conocer ese fenómeno de creación y transmisión cultu-

ral como de llegar a un "pueblo esencial" —receptáculo privilegiado de las propias esencias de la nación—. Y de identificar a esa poesía con lo que el pueblo era —porque lo había sido "siempre"—; pero más aún: se trataba de delimitar, sobre todo, lo que el pueblo "debía ser".

Sin embargo, la poesía "popular" no es la "voz viviente" de un pueblo —como decía Herder y recordaba Menéndez Pidal<sup>39</sup>— más que lo pueda ser cualquier otra manifestación (oral o escrita, culta o folklórica) de ese pueblo.

Por mucho tiempo, los folcloristas han tendido a ver la "cultura popular" o "tradicional" como algo separado de la propia cultura, como un mundo cerrado y aparte; los antropólogos, por el contrario, una vez se alejaron de los criterios del evolucionismo cultural que suponía a las culturas —remotas y contemporáneas— ordenadas según etapas de evolución o progreso, se han inclinado a observar la cultura de cada pueblo —e, incluso, de cada comunidad— como un "todo".

No obstante, Robert Redfield ya señaló cómo lo que él denominaba Gran Tradición —generalmente identificada con lo urbano— y Pequeña Tradición —identificada con lo rural— constituían fuerzas en tensión pero no separables dentro de la cultura: que eran en sí mismas "tradiciones" actuando a modo de polos contrarios de una línea ininterrumpida<sup>40</sup>.

Ha sido, en mi opinión, Ward H. Goodenough uno de los autores que más certeramente —en el campo de la antropología— ha indicado las fisuras y diversos estratos dentro de cada realidad cultural y cómo los antropólogos "raramente han considerado los simples conglomerados en cuanto a unidades de lo que llamamos cultura"<sup>41</sup>.

Esos "conglomerados" —como ya señalé en algún trabajo anterior<sup>42</sup>— no responden únicamente a "grupos" con rasgos culturales determinados, sino que llegan a constituir verdaderas "tradiciones" o "vertientes culturales" a las que se tiene o no acceso; de las que se participa o no, y a las que se valora de diferente manera —desde las élites— según las épocas.

<sup>39</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Castilla...*, p. 46.

<sup>40</sup> Robert REDFIELD, *The Little Community and Peasant Society and Culture* (Chicago: The University of Chicago Press, 1ª Ed. 1956).

<sup>41</sup> Ward H. GOODENOUGH, "Cultura, lenguaje y sociedad", en *El concepto de cultura. Textos fundamentales*, Comp. J. S. KHAN (Barcelona: Anagrama, 1975), p. 231.

<sup>42</sup> Véase L. DÍAZ G. VIANA, "En torno a la cultura popular y los conceptos de cultura: Contribuciones a un debate permanente", *RDTP*, Tomo LI (1996), pp. 159-180.

<sup>38</sup> P. ZUMTHOR, *Introducción a la poesía popular* (Madrid: Taurus, 1993).

Lo importante, pues, no es que lo “tradicional” sea —justamente— una “tradición” (no sólo sustentada en lo oral), sino cómo esa tradición actúa, cuál es su funcionamiento y en qué difiere de las otras tradiciones con las que ha venido conviviendo. Antes como ahora, aunque siempre de manera algo diferente, ha habido quienes han participado de unas y otras tradiciones: juglares o copleros, cantores o escritores, músicos o poetas que se han movido cómodamente entre esas vertientes culturales diversas y, así, han ido y venido de lo culto a lo popular, del campo a la ciudad, de la corte a las calles, de lo oral a lo escrito.

Ha sido éste un transitado camino donde algunos —sólo unos pocos— se mostraban capaces de manejar esos distintos “registros” culturales vitalizando, de ese modo, tanto unas tradiciones como otras; donde los menos “puros”, los más “híbridos” culturalmente eran quienes recorrían tan oculta senda con mayor facilidad y llevaban a cabo un apasionante viaje de ida y vuelta.

El persistente empeño de caracterizar con una serie de marcas excluyentes —como las de no reciente, no urbana y no escrita o “contaminada” de escritura— a la poesía tradicional ha provocado que se eludiera el centro del problema para su análisis: la relación entre lo antiguo y lo moderno, la conservación y la innovación, la fidelidad y el cambio.

Y, como en la anécdota que relaté al principio, el problema que dificultaba nuestros intentos de reducir lo popular o lo tradicional a una foto fija, a un mero test de pureza, a una reserva de pervivencias, constituye —precisamente— el objeto al que más debemos dedicar nuestros esfuerzos de estudio.

Las relaciones y no sólo la separación, las similitudes y no únicamente las diferencias entre unas y otras tradiciones, su constante interinfluencia a lo largo de las distintas épocas, es lo que debe ser —finalmente— estudiado.

Nuestro problema ha de ser, también, nuestra principal tarea. Poetas y cantores —ahora “anónimos” para nosotros— ya nos precedieron en el viaje. Aprendamos de ellos. Y desandemos el mismo camino.